西域七调及其起源（下）

（日）岸边成雄　周谦译

第三章　龟兹琵琶的五旦

《隋书·音乐志》中关于苏祇婆的记载，除七调的问题之外还有一个五旦的问题，即“然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓“均”也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，以外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”

五旦中的旦如果是“以华言译之”，那则与七调名同为胡语。这段记载为解明八十四调的构成提供了二个要素，其一是如前所说的七声调的一方，其二就是律（即均）的概念，也就是要论述的胡语五旦。与主张七声而引用的苏祇婆七调同样，十二均的提出说明五弦琵琶的五旦和五均有密切的关系。与上述单独论述声和律（均）组合的调作为中原的理论同样，声和旦（均）组成的调也可作为西域的理论，我想这不会是苏祇婆的贡献。

正如前章所述，郑译由于把苏祇婆的七调名和中原的七声名混同而犯了错误，关于这里的五旦，郑译是很相信，但要以为这可以直接适用于印度的乐理那则是很危险的。关于五旦，最近有夏敬观、向达、王光祈、林朗、伯希和诸氏的研究㉕，但我的研究与他们有许多不同。上述诸位的研究没有考虑到《隋书》中记录的性质（即书写的动机），没有对其在音乐史上的意义进行考察，因此难免陷入误谬。

作业1：根据上面谱例和已经列出的所有规则，做例③中的所有连接进行。

首先强记规则，然后再具体做作业，这种做法看来似乎很可笑。比较简单的方法是细读那些规则后立即做作业。开始必然会遇到一些困难。做完一组五小节的练习后，可以与规则对照一下，并修改，如果某种连接方法返复出现，我们无疑能够熟练地掌握并理解。大多数连接都有多种解决方法。克服了一道难关后应当将整个练习再做一遍，做完后才与规则进行对比并修改。

所有那些列出的连接片段我们都应该视唱，然后在钢琴上试奏，这样我们一开始就可以习惯阅读总谱。

（译自该书德文版）

1986·2·

第一节 旦非均

首先对郑译的“旦作七调、以华言译之，旦者则谓均也”这句话有必要研讨，均的意义已有略说。《旧五代史》卷145乐志中有关于世宗显德六年王朴的乐议：“十二律中旋用七声为均．为均之主音宫也。徵、商、羽、角、变宫，变徵次焉。发其均主之声、归乎本音之律。七声迭应而不乱，乃成其调。均有七调、声有十二均、合八十四调”的记载。其中叙述得很清楚，“均”和“律”是同一概念．与上述的七调意思不同。郑译所说的“均”只能这样解释。

《隋书》中“译遂因其所捻琵琶、弦柱相饮为均云云”的琵琶不是苏祇婆善用的胡琵琶。对此我从前考证过，胡琵琶别名龟兹琵琶，是印度系的五弦琵琶。如果说苏祇婆用这种琵琶传播了印度的七调（七拉格），那五旦起源于印度则很自然了，然而印度是否存在有“均”的思想呢？

印度把一个八度分成二十二等分，并不是都能构成音阶，一般来说只有三种音阶，其中各声的音程有四斯鲁蒂、三斯鲁蒂、二斯鲁蒂三种。如果把中原的十二律七音旋宫法模仿二十二斯鲁蒂而进行七声旋宫的话，则可产生四百六十二个之多的调。但是这些众多的调中，相互间差异极小且缺乏变化，实际上很多不用。印度没有对这毫无意义、机械的理论进行考虑，巴拉他举出了十四个Mūrchana，八十四个Tāna和十八个Jati。萨龙葛提瓦把各种自由的旋律型（拉格）汇集在一起也没有超过一百三十。这些调（正确讲应是旋律型）不是用七音和二十二斯鲁蒂相旋宫而产生的，其二十二斯鲁蒂与中国的“十二均”意义也不一样。由于印度没有“旦”的术语，所以郑译所说的“旦、均也”则是有错误的。与七调的情况同样，郑译认为胡语“旦”东渐中原，显然是曲解了。

另外必须注意史载的“有五旦之名”和“五均以外更无调”中的“旦”和“五”有什么特别的关系。此外还必须记住“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗”中，其音高是固定的。郑译认为旦适应这种条件是正确的，但他把旦与均结合在一起则必然要发生误解。

根据以上理由，历来如向达、伯希和、枯朗等的考定方法——即只从梵语探求与旦音相近，与均有相同内容的音乐理论关系，而不注意五旦、五律的方法则难以赞成。我认为必须从胡琵琶中有五弦这个角度来解释郑译所说的“均”，也就是说必须研究五旦和五弦之间的关系。

第二节 五旦和五弦琵琶

根据“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗”的记载而知有“五旦之名”。这是指以黄钟为宫的五音，相当于宫、商、徵、羽、角。这里只有姑洗（角）不在正位而被旋到最后，说明这不是简单的五音。要把这种错位复原的话，实在具有重大的意义。

关于五弦琵琶的文献，在中国和日本都很缺乏，而其他乐器的东渐在日本的古乐书

中则有详细的记载。五弦琵琶是否经常实用还是有疑问的，只是根据近卫家所藏的五弦琵琶谱（平安时代抄本）才知五弦的使用。现在幸存的文献有永正年间人 丰 原 统 秋的《体源抄》：“五弦者、体似琵琶、弦名宫、商、角、徵、羽。”这里的记载与郑译所指的五律基本一致也是极其珍贵的。

在古琵琶上是用指按在弦柱上才发音，因此其发音的多少要取决于弦和柱的数目。郑译说他看见是用这种五弦琵琶而实验七声十二律八十四调的旋宫法的。“译遂因其所捻琵琶、弦柱相饮”是说其演奏法是按在弦柱上而发音，不是象王光祈所说是按在柱与柱之间发音㉖”。

从正仓院得见的五弦琵琶，与普通四柱的琵琶不同之处在于其有五个柱。根据田边尚雄氏的调查（《正仓院乐器的调查报告》载《帝室博物馆学报》第二册），五柱的位置如下所示。

弦长（从直颈到复手，五根弦一样长）二尺零六分

从直颈到第一柱上端	一寸
〃 〃 〃 〃第二〃 〃 〃	一寸九分八厘
〃 〃 〃 〃第三〃 〃 〃	三寸
〃 〃 〃 〃第四〃 〃 〃	四寸零五厘
〃 〃 〃 〃第五〃 〃 〃	四寸九分七厘

田边氏当时根据测定说：“由于长时期地存放琴有脱落，在琴上可以看见后人修补时留下的粘糊印痕。原来可能是按一柱一寸、二柱二寸、三柱三寸、四柱四寸、五柱五寸的位置排品，后来由于修复粘品时多少移动了。”

关于各柱间的音程是：散声（空弦音）到第一柱上的音之间的音程是$\frac{206}{196}\approx 1,051$，近似于现在所谓的半音（十二平均律音阶的半音）$\sqrt[12]{2}=1,059$，与中国十二律 的半音 大 致相同。五弦琵琶的柱与中原一律的间隔基本一样。关于五弦琵琶的柱之间音程配置如下页表所示：

现在必须确定各弦的音高，琵琶第一弦为最低音是自古以来 的 通 例。“黄 钟、太簇、林钟、南吕、姑洗”这五旦之中唯独姑洗的位置不同，难以理解。应该注意的是姑洗是有意旋到最后，其音最低，姑洗与南吕间的八律相当于今日的四度音程。假如把姑洗、南吕、太簇、林钟、黄钟这顺序中的太簇和林钟交换一下位置则各间程均成为八律，形成为以姑洗为最低音的四度音程调弦法。这种四度调弦法远在中世纪的波斯㉗和日本的雅乐琵琶中就已存在㉘。在现代的西塔尔(Sitar)等乐器上可见㉙，是当代“鲁特”系弦乐器的一种基本调弦法㉚。而这种调弦法则来源于五弦琵琶。

	第一弦姑洗	第二弦南吕	第三弦太簇	第四弦林钟	第五弦黄钟	
						直颈
一律	仲	无	夹	夷	大	第一柱
一律	蕤	应	姑	南	太	第二柱
一律	林	黄	仲	无	夹	第三柱
一律	夷	大	蕤	应	姑	第四柱
一律	南	太	林	黄	仲	第五柱

根据上述调弦法，空弦上可弹出五音，弦柱上可弹二十五音，总共可弹奏出三十音。其中第一、二、三、四弦上的第五柱所发出的音与各空弦音相同，这是弦乐器调弦中的一个基准条件。从第二弦第三柱的黄钟到第四弦第五柱的黄钟为十二律，以其为中心，上有七律下有五律总跨有三个八度，实用音域二个八度另一音，比中国普通音域（十二律和四清律）多七律。龟兹乐比中原使用的音域要广。

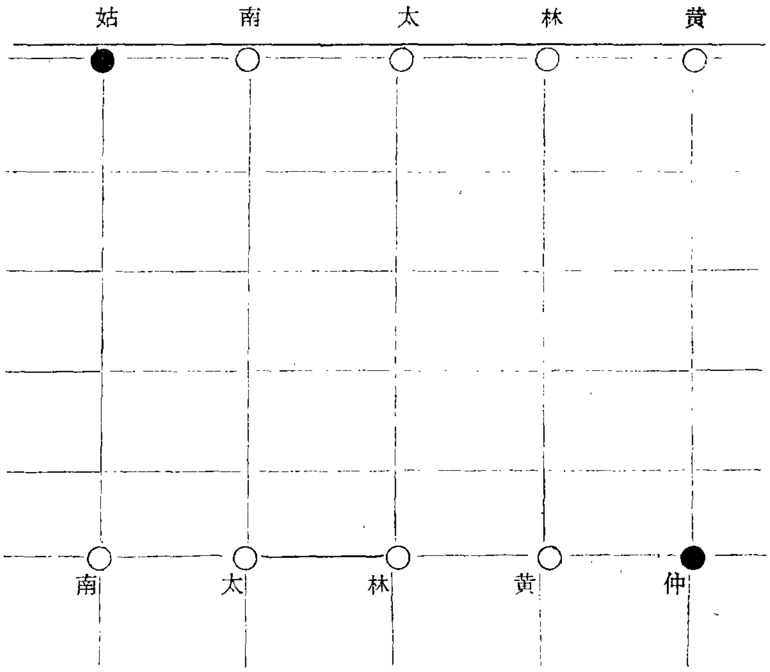
宋代陈旸《乐书》卷130胡部竹之属条中有："二十一管箫、取七音而三倍之、龟兹部所用"的记载。是龟兹乐音域使用三个八度之广的证据。另外，《文献通考》卷183竹部条中也有："燕乐箫二十一管。燕乐之箫，凡二十一管，是正均七声、左清倍、右浊倍、通五均焉（应为三均）……与龟兹部所用者大同小异尔"的记载。这种箫在吐火罗文化时代的龟兹壁画中可见㉛。

古代印度把八度也叫作Saptaka或Sthana，有上、中、下三种，相当龟兹的三"均"和印度的三"斯塔拉"。上述的五弦琵琶调弦法是根据晚唐的文献记载。宋末郭茂倩的《乐府诗集》卷96中关于"五弦弹"（元稹作）的解释中引用了五代前的晚唐著作（著作不详）《乐苑》："五弦未详所起、形如琵琶、五弦、四隔、孤柱一。合散声五。隔声二十、柱声一、总二十六声、随调应律，"的记载。

"四隔"和"孤柱"是何种柱呢？假设"孤柱"是一弦乃至二、三弦，则没有全弦的柱了，这是按从最上弦到下弦方向排置的原则。第二图是其中一例（图略一译者注，见A.V.Le Coq; Chotsocho）作为五弦琵琶的"孤柱"应该是指全弦的延长音。总之，根据上述的五弦琵琶调弦法，如下图所示，"孤柱"相当于第五弦第五柱上的仲吕。（见后表）

第五柱的其它四律（南吕、太簇、林钟、黄钟）分别是前弦的空弦音因此可以不用。将这些柱音免除没有什么关系，只有孤柱作为仲吕必须保留。如此看来，那《乐苑》中记载的五弦与正仓院的五弦琵琶、苏祇婆的五弦琵琶可视为同物。

关于郑译根据五弦琵琶而实验的八十四调理论的事实还有必要再研究。根据五弦的



调弦法，从第一声浊姑洗到终声清仲吕为止是按间隔一律连续排列的，可以演奏任何调。按史载“五均已外七律，更无调声”以及“译遂因其所捻琵琶、弦柱相饮为均，推演其声、更立七均”，五均是五弦的结果，从而意味着其他的七均不是五弦的空弦音。那么作为在七律之上而产生的七调则取决于下图中黑体字所示的律。

姑	南	太	林	黄
仲	**无**	**夹**	夷	大
蕤	应	姑	南	太
林	黄	**仲**	无	夹
夷	**大**	蕤	应	姑
南	太	林	黄	仲

其实，五均在实际上并不只限于在空弦上，如姑洗可在第三弦第二柱、林钟可在第一弦第三柱、黄钟可在第二弦第三柱上得到。如此八十四调在一般乐器上无法演奏，但在具备十二律的五弦琵琶上当初则是可能的。唐代段安节的《乐府杂录》中有别乐识五音论二十八调图，其末句有“琵琶八十四调、方得是五弦五本、共应二十八调，”这句话。历来的学者（清代凌廷堪《燕乐考原》——粤雅堂丛书所收，王光祈《中国音乐

史》等等㉝）都根据这条记载说是四弦琵琶。但是这里明明是说八十四调是在五弦琵琶演奏所得到，二十八调也说是在五弦琵琶上演奏所得，当然，这二十八调是从八十四调中挑选出来的。这段记载也为郑译演奏八十四调的胡琵琶是五弦琵琶提供了佐证。

如上所述，如果把郑译的五均（黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗）中的太簇和林钟掉换一下位置，那则可得以解释这是表示五弦的调弦法。大概是因为五均和五音相似，所以使两者混同，把本应是黄钟、林钟、太簇……而误写作黄钟、太簇、林钟了。既然姑洗（角）已旋转到最后，那太簇和林钟如换个位置（即把商和徵掉换一下）则意味深长，因此是不能动的。

关于五旦的含义，郑译说："其就此七调、又有五旦之名。旦作七调，以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗，五均以外七律更无调声"。这说明五旦的理论客观存在着，其"旦"相当于"均"。然而郑译紧接着又说："五均以外七律更无调声，译遂因其所捻琵琶、弦柱相饮为均、推演其声、更立七均。"这里说除五均之外还有七均，必须在柱上才能得其音。也就是说，五均在空弦时可得，如果引申其意则意味着五均即五弦，五旦也是五弦。但是郑译开始就说旦和七调的理论存在于龟兹乐中，由此即可发现七均这句话有问题，因而五旦是五弦的假设则无法成立。

第三节　旦的梵语对音

作为五旦是五弦这种假设不是一点没有道理，因为五旦和七调一样已确定是胡语。历来学者都试从印度的音乐术语中探求旦的梵语对音不是毫无意义的。在与音乐有关的梵语中与旦同音或近似音的有tāna，tantra，tata，（tat），thāt，tāra，tāla等等。其中tāla（铙钹）tata(tat，tut)（弦乐器的总称）tāra（是指三个八度中的最高音）㉞，这些音的意思离旦太远。thāt是不是梵语还不清楚，向达因此而提出的论述尚还值得商榷。作为tāna和tāntra也还有问题。

（一）thāt

向达氏在其《龟兹苏祇婆七调考原》中认为旦是thāt，提出了三个理由。

①阿罗汉用arhat表示，说明t和n在梵汉对音的翻译时可以通用。ā和a在汉译时没有区别。（列举了毗婆诃中"婆"和"攀"的七个例子）。

②"均"是"调"的意思，thāt因为是"以音律、表旋律之基础"，所以二者功能相等。

③《辽史》的大乐二十八调中有娑陁力旦七调，鸡识旦七调，与印度所说的Bairavi Thāt，Kāfī Thāt同样。

关于第一点因证据确凿不用再讨论，t和ṭ没有区别，音译时可以通用。第二点中对均和That的内容解释及说明不太妥当。第三点是引用的《辽史》，如果注意阅读一下《辽史》卷45中的"乐志"条，就会发现其错误了。

"大乐调、雅乐有七音、大乐亦有七声。谓之七旦，一曰娑陁力平声、二曰鸡识长声、三曰沙识质长声、四曰沙侯加滥声、五曰沙腊皆应声、六曰般赡五声、七曰侯利箑

斛牛声。自隋以来乐府取其声、四旦二十八调为大乐。娑陁力旦……鸡识旦……沙识旦……沙侯加滥旦……。”

《辽史》的这段记载中把旦（均）和声混同了。娑陁力是调（声）名，用来称呼旦名不妥，而且也无法与Thāt进行比较。除上述理由外，还有一个问题，即没有注意关于Thāt这个术语的使用年代。向达氏引用的是波利(Popley)，E·斯特朗威斯(E·Stragways)，卡普顿（Captain）和威拉德（Willard）诸氏关于Thāt的说明。但是有关印度音乐的论著，如巴拉他和萨龙葛提瓦的古老音乐书中却不见Thāt的术语。E·斯特朗威斯(E·Strangways）的依据是，Thāt在印度北方语中含义是整列（array），所以可以转化为“调”的意思。然而梵语中不使用这个术语，我想苏祇婆时代也不会使用。况且Thāt也无法解明五旦的意义。

（二）Tāna（Tantra）

Tāna这个术语在四世纪巴拉他的论著中已经出现，直到目前仍在使用，从时局上看与旦作比较是最合适的。枯朗氏说：在翻译巴拉他的论著中，有些简单的问题没有译准确，如把Tāna比作旦即均（音阶）的说法就不合适。”㊱伯希和根据“旦tan（tan，tana）”而说“苏祇婆有七个Tāna”，也把旦与声混同了。

我认为，Tāna在音乐上的意义有四个：

①B·布列洛尔（B.Brelor）在译巴拉他的著作时㊳，根据F·克列门茨（F·Clements）的解说㊴，以前古罗孜塞的研究，认为Tāna和Mūrchana一样是巴拉他的调组织中的一部分。与七音阶的调相反，Tāna是五音乃至六音的调，总共有八十四个（其中六音调有四十九个，五音调有三十五个）。

(sa)	ri	ga	ma	pa	dha	ni
ri	ga	ma	pa	dha	ni	(sa)
ga	ma	pa	dha	ni	(sa)	ri
ma	pa	dha	ni	(sa)	ri	ga
pa	dha	ni	(sa)	ri	ga	ma
dha	ni	(sa)	ri	ga	ma	pa
ni	(sa)	ri	ga	ma	pa	dha

如图表所示，六音的Tāna属于Sadjagrāma之内。好比七音中除去Sadja这个音而成为只有六个音的七音调。

②Tāna的第二个意思是变奏旋律Variation or run(据B·F·R、沙黑因德尔〈B.F.R. shahinder〉）㊵，或者旋律型㊶，从调的角度来看应该称作旋律型。如果用最简单的例示，即一音为一个Tāna，二音为二个Tāna（Sa，ri以及ri，Sa），三音为六个Tāna(Sa，ri，ga；sa，ga，ri；ri，ga，sa；ri，sa，ga；ga，sa，ri；ga，ri，sa，)以此类推，七音则可有五千零四十个Tāna㊷，当然，在实际演奏中并没有这么多级数。这意味着萨嘎德瓦的Tāna与巴拉他的Tāna有区别，称作Kuttana。

③第三个意思是音（tone或note），在莫尼爱威里阿木斯的《梵英辞典》中已经有"摩诃婆罗多"(Mahabhārata)。根据佛布(Forbe)的《梵英辞典》，在现代的Hindustan语（即北印度语）中有tạn。通常在梵语Tāna之后接字时省略a㊸。

④第四个意思是"丝"或者"弦"。（《梵英辞典》），现在tāna与toni，tạni相同。

原来Tāna的语根据博思林（Bothlingh）说是tan（伸展、扩大的意思）㊹，这种说法一般来说是可信的。Tāna是动词Tan加上后接字a而形成为名词，后接字a是语根的重韵，用于guna时a则成为ā了㊺。这样Tāna则有丝、弦、延长音、单音、延长、扩张等意思。巴拉他的Tāna则可以理解为"音的延长或扩展"，我想古罗孜塞所说是从tan发展的㊻。

据田纳亚·威廉斯（Tennessee Williams）说：tan在里古吠陀中是作为"张弦"的意思，从tan可以派生出tanti，tantu，tantuka，tantra，也包含有"丝"、"弦"的意思。ti，tu，tuka（tutka），tra中任何一个都可用来作语根，其作用是作为后接字表示出现的人或物㊼。

关于Tāna这个"音"的意思，拜托林库从语根tan是延长的意思而认为Tāna是一个"延长音"或"单音"。如果按照田纳亚·威廉斯(Tennessee Williams)的解释则是一个简单的"摩诃婆罗多"乐音，音和弦有密切的关系，那Tāna的音可以认为是"张开的弦"之意思。现代的Hindustan语（北印度语）中关于tan也有"音"和"延长""扩张"的意思。作为tānt(乐器的弦)tanta，tantr，tantra，tantu中的任何一个都可以认为是从梵语的tan而派生。

综上所述，Tāna的四个意思由于语根tan而相互有联系。尤应注意的是从"张弦"而派生出"弦"的意思，因而与其同义的tnatra，tantu则有所联系。那么将具有上述性质的tāna与旦进行比较，从音韵上二者非常近似。作为a这个字在般赡pāncama中就不易省略，正如前述a和ā应该有区别。

作为巴拉他的"调"和现代音乐的"旋律型"中的Tāna，还没有听说五个Tāna具有什么特殊意义。如从这点来说，是用kuna还是Tana与旦比较还是令人踌躇的。既然Tana是单音的意思，那么作为乐调理论与"均"来比较则显然是不适当的。

这样一来只剩下"弦"的意思，但是Tāna无论是在巴拉他还是其后的音乐书中都不用指"弦"，而是专用tantra指"弦"作为古代乐器的名称除知道Ekatantri（ka）外，在文献中还可见有Duvitantri，Satantra—vica等名㊽。但是后接字tra在sutra（素恒览、修多罗）为以及咀逻、咀逻、单兰等音的书写时没有省略的先例㊾。

因此，"旦"大概有"弦"的意思，tan作为tantra，tantu，tāna的语根音，其含义大概不是通过西域而东传的，也许tantra等不是在北印度语或吐火罗语中而成为tan"音"的，但是有关这方面的实例还没有发现。

倘若tantra和sutra（修多罗、修单兰、修妒路、素恒览）相同，则有弦的另端之含意，可有"本续"的意译，但其音译却没有见到(51)。

根据以上的详细论述，五旦从音译上看，可以看作是五弦，这与上述关于五旦和五

均关系的研究结果一致。郑译为了确立一个新的理论，故在苏祇婆的胡琵琶上实验了八十四调。郑译从苏祇婆的七调受到很大启示，并利用其五旦的理论而阐述了他所提出的新理论。或者可以说郑译使五旦更加理论化而充分运用。调的成立过程中，七声和十二均是必要的条件，因此用七声附会七调，用五弦和五均来称呼五旦。五弦琵琶是苏祇婆用来向中原传播七调的龟兹琵琶，这是一种在当时很流行的新奇琵琶，也是具备八十四调并能演奏的唯一的乐器。郑译能使用这种琵琶是很贤明的。由于五弦琵琶中音位排列顺序不同，所以其宫、商、角、徵、羽相当于五律并可充分利用。《体源抄》中用宫、商、角、徵、羽作五弦的各条弦名，因此，不仅使人容易联想到五音，而且体现出关于中原五弦的定音方法，仅管还知道的很不完全。

结　　语

综合以上三章的论述，我想对龟兹人苏祇婆传入中原的西域七调五旦理论可以有个大略的了解了。《隋书》中的这条记载虽然不满六百字，但却是关于中世纪中国音乐中论述胡乐乐理的唯一的文献，极其珍贵。然而由于被其贵重所幻惑，对其内容评价过大。那种认为起源于印度的西域乐理东渐被中原人全部理解并全盘吸收的想法是很危险的。

应该注意的是比中原复杂的印度乐理是如何从遥远的天竺经西域而东渐，中原人对此是怎样理解的。从这条记载来看，郑译是从西域乐（即印度乐）中得到了乐调理论知识，从七调（七拉格）名称来说印度的调有七声组成是不过分的，然而郑译却把七调名和七声名混同了。毕竟郑译是从龟兹的乐理中，得以理解中原的乐理知识。换言之，毕竟是郑译确立并采用了八十四调的理论。对此不但不能否定，而且应该作为说明八十四调理论很必要的一个假设事柄。

郑译对西域乐理的理解是不深入的，但是郑译主张在七声上立七调，这对中国音乐史是个很大的贡献。他不仅确立了雅乐八十四调，而且认为唐代俗乐的二十八调产生于雅乐八十四调，从八十四调中选择二十八调的基准是郑译主张的七声思想。唐代的俗乐二十八调被宋代继承，虽然历经元明清时逐渐衰微，然而当代仍然存在。因而使我深深感到，苏祇婆西域七调的东渐具有重大的意义。（续完）

㉕夏敬观《词源溯源》（国学小丛书，1936年版）第八页。

向达《龟兹苏祇婆七调考原》（载《学衡》第五十四期）

王光祈《中国音乐史》（中华百科丛书，1934年）下卷、第四章第二节。

Courant; Ibid, p.96.

Pelliot; T'ung Pao, 1931, Ibid.

㉖王光祈《中国音乐史》下卷109页中有关“于弦柱相饮”的解释：

“或系吾国近代琵琶者所谓“推弦”之法。换言之、即每遇琵琶上所缺之音，则以“低半音”代之，但将手指将弦按于格上、向外一推、弦即稍紧、音亦稍高、以谋补救之法。此外增柱数。或应用活柱（即可移动之柱）、亦为补救之法。但郑译当时如果用此两法、则吾国今日琵琶之四柱位置、当至为复杂混乱。安得尚能如此有条不紊也。”

从“增柱”、“活柱”以及“推弦”三种方法，可以得到琵琶本柱以外的音，这种“推弦”方法一定也适用于胡琵琶。（见142页）

王氏的解释有如下根据：第一、认为胡琵琶是从波斯传来的四弦琵琶。四弦琵琶中有四柱，在四柱中，为求第一柱和空弦音之间是其他柱的间隔的二倍，那么其柱上的音则升高一律了。按注㉜的详论这种考虑是错误的。苏祇婆的胡琵琶是五弦，没有必要使用“推弦”。第二、根据《乐府杂录》的记载：“右件二十八调，琵琶八十四调，方得是五弦五本，共应二十八调本。筀除二十八调本外，……初制胡部乐无方响……方得应二十八调。等只宫、商、角、羽四调，临时移柱应二十八调。”

凌延堪的《燕乐考原》中根据上载末句的“宫、商、角、羽”云云，认为在四弦琵琶上演奏二十八调，适用临时的“移柱”，就是琵琶上的“推弦”方法。但是这句话是说筝，因为筝可以自由移动柱，所以说其“临时移相”。

倘若按郭沫若《论万宝常》中所说，“弦柱相饮”中的“饮”是“顾”的误写，那琵琶上的推弦则不是指所谓的胡琵琶而说，“推弦”的方法也不会在五弦中运用。

㉗王光祈《中国音乐史》下卷108页。

H. G. Farmer; Historical “tacts” relating to The Arabian nfiuence on the music of Western Europe, 1929, P. 241.

㉘安倍季尚《乐家录》卷九、琵琶条、（日本古典全集所收）。

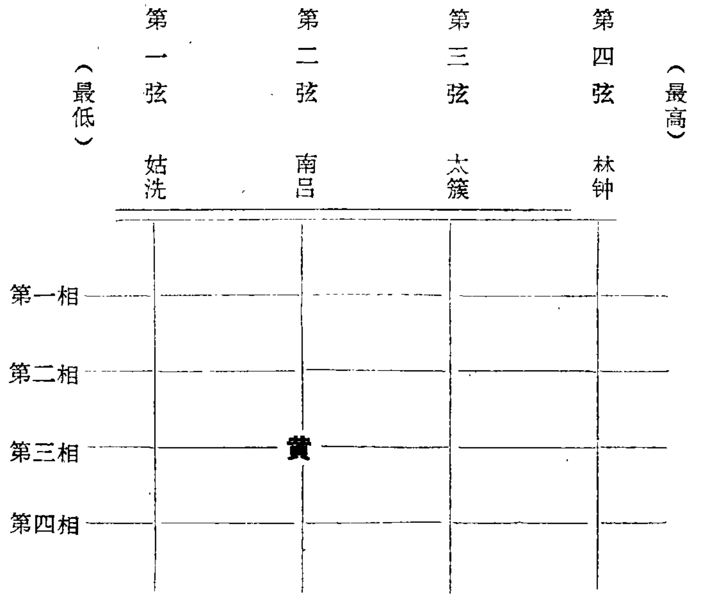
㉙Captain R. Day; The Music and Musical instruments; of Southern India and Deccan, 1891.

㉚Strangways; Ibid. P. 106.

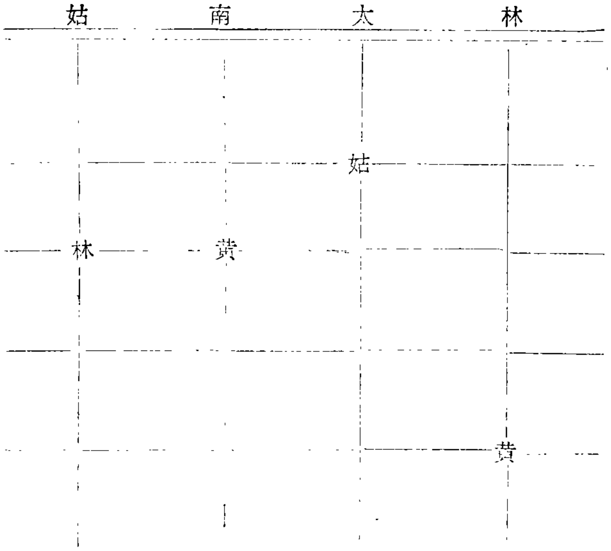
㉛Grosset; Ibld. p. 285.

㉜王光祈在《中国音乐史》下卷108页中有关于五旦的论说：“郑泽所谓‘五均’，本可用‘五弦琵琶’以说明之，每弦代表一均、而且唐杜佑《通典》卷一百四十四”丝五琵琶段下。亦有“五弦琶琵稍小，盖北国所出”之语，并非毫无根据。但苏祇婆既自龟兹而来、当时西域各国音乐实在“亚剌伯波斯音乐文化”势力范围之下、亚剌伯古代琵琶保四弦、而且用“四阶定音法”……故余所拟苏祇婆琵琶、亦为四弦、而将黄钟置在第二弦第二相之上（因非如此布置、则五旦不能一一作七调故也。）

此外书中还有下述图示中的调弦法。



其中首先应指出的是“胡琵琶”不是波斯的四弦琵琶。王光祈氏过于相信当时西域是在“亚剌伯波斯音乐文化”的势力范围下了。第二，根据这种调弦法，无法演奏出七调五旦。也就是没有所谓的“推弦法”，而且空弦（散声）与第一柱之间则不够一律了。既使使用“推弦法”，五均七调在这种四弦四柱琵琶上也无法演奏出。如上图所示，姑冼、南吕、黄钟、林钟的四均是四弦上的一均（一个八度）有七声。“太簇”只有在第三弦的空弦上可得，其他各弦无法得到，因此无法得到一均七声。王光祈氏认为可以下列图示演奏而得“五均七调”可能是计算错误了。



㉝采用了下述诸资料：

Monier Williams; A Sanscrit—English Eictionary.

N. A. Willard; A treatise onvthe Music of Hindostan. F. Gradwin; “Samgeet”（以上二书收录在R.Tagor; Music of Hindu by various anthors）

㉞据A.M.F.strangways; Music of Hindos'an. p. 106中所说，Thāt的字义是“整列”（array），北印度人指弦乐器中柱的设置。柱的设置即“塔托”，因为对整个调有影响，所以也有“组合”（classifing）。的意思。“塔托”可以说是数个调的基础音列，其名称也就是数调的代表。

Captain R. Day; The Music and Musical instruments of Souhern lndia and the Decian, 1891 中列举了“西塔尔”（Sitar）的五种柱的排列方法，对此称作Thāt。

又据H.A.Popley; lndian Musie, P.47.中说，今日的“塔托”是“拉格”的基础，相当于古代的Mūrchana。另外，据说十八世纪的Bhavabhath人把全部“拉格”分成为二十个“塔拉”。

综合以上诸说，“塔托”是作为“拉格”的一种基础调，正如波布来所说，它与巴拉他的Jāti相反，而是大体相当于Mūrchana。如果从中国的理论来说，相似于所谓的宫调（即十二宫调总称）。然而就其意义和名称来看，是说明弦乐器中柱的排列方法。

㉟M. Courant; lbid. P.96. Note, 5.

㊱P. Pelliot; lbid. p. 104.

㊲B. Breor; Die Grundelemente der alt—indischen Musik nach den Bharaya—Nayasastra, 1922, Text V. S. 37—40

㊳F. Clements; Introduction to the Study of Indian Music, 1913。

㊴B. F. R. Shahinda; Indian Music.

㊵Strangways; Ibid. p. 82.

㊶Clements; Ibid. p. 510.

㊷Forbe; Dictionary, Hindostan and English。

㊸Oha Böthlingk und Rudolph Roth; Sanskrit—Wörterbuch, 1861, 7 Bänd.e

㊹W. D. whitney; A Sanscrit Grammers, Leipzig, 1924

㊺Grosset; Ibid. pp. 264.

㊻Witney; Ibid. chapter XVII, Derivation of Declinable Stems, p. 448.

㊼C. Sachs; Musikinstrumente der Indien und Indonesien, S. 104, 108.
Popley; Ibid. Gresset; Ibid. pp. 546—547.

㊽Julian; Ibid.

㊾翻译名义集（《大正大藏经》第五四卷110页）。

㊿荻原云来《梵汉字典》。
Eitel; Handbook for the study of Chinese Buddhisra.（瑜珈部 Yoga thara）

附记：本文是《唐代音乐历史的研究》中的一部分。

一译自日本《史学杂志》56编9号

乐　坛

《乐坛》是国内公开发行的综合性音乐刊物。自1980年改刊以来，以自己鲜明的个性与特点立于音乐界，受到广大专业音乐工作者及业余音乐爱好者的普遍赞赏。

《乐坛》辟有如下专栏：

《**乐坛歌曲**》：刊登各种题材，形式和风格的创作歌曲，电影电视歌曲、群众喜爱的歌曲，民歌及戏曲选段。

《**乐坛文选**》：刊登有关音乐研究、音乐评论、音乐美学、音乐史话、音乐趣闻、音乐译文、音乐家轶事，音乐理论知识等文章。

《**乐坛人物**》：介绍当今国内著名作曲家、音乐理论家、指挥家、歌唱家、演奏家，音乐教育家的艺术发展道路及其生平与轶事。

《**中小学、幼儿声乐教育园地**》：《乐坛》是成国最早开辟此专栏的刊物，此栏发表有关中小学、幼儿园音乐教学的文章，同时刊登中学生歌曲，少年儿童歌曲及幼儿歌曲。

《**乐坛歌词选**》：精选全国各地歌词作家的优秀作品，供曲作者谱曲。

《**大学生知音**》：这是《乐坛》最新开辟的为高等院校学生设立的专栏，刊登音乐常识，介绍交响乐，开展大学生对音乐的评论及大学生点歌等内容。

本刊对象为：专业音乐工作者、群众文化工作者、艺术院校、系师生、中等师范学校师生、中小学、幼儿音乐教师，广大音乐爱好者。

《**乐坛**》杂志代号：26——4十六开本　内文三十二面，定价每册0.40元

请向各地邮局订阅